

EL REALISMO (ESPERPÉNTICO) EN

"LA CORTE DE LOS MILAGROS"

Antonio VILARNOVO CAAMAÑO

1. EL PROBLEMA DEL REALISMO EN LITERATURA DESDE LA TEORÍA DEL LENGUAJE
2. ELEMENTOS REALISTAS EN LA CORTE DE LOS MILAGROS
 - 2.0. Un tipo de realismo literario
 - 2.1. Los personajes históricos
 - 2.2. Los hechos históricos y políticos
 - 2.3. La realidad popular y nacional
 - 2.4. Las pinceladas de una estética realista-naturalista
3. LA DEFORMACIÓN ESTÉTICA DE LA REALIDAD
 - 3.1. La comprensión de la existencia de Valle-Inclán en La Corte de los milagros
 - 3.2. El esperpento como técnica. Lo grotesco
 - 3.3. Lo grotesco en los personajes
 - 3.4. Detalles de lo grotesco
 - 3.5. Visión esperpéntica de las clases sociales
 - 3.6. La política
4. SENTIDO DE LA CORTE DE LOS MILAGROS

* * *

1. EL PROBLEMA DEL REALISMO EN LITERATURA DESDE LA TEORÍA DEL LENGUAJE
 - 1.1. La cuestión del realismo en la literatura ha sido muy debatida, y si la traemos ahora a colación es porque

ciertamente no está resuelta y porque, al intentar analizar la realidad de una obra literaria -su sentido, su mensaje-, necesariamente nos topamos con el problema de su relación con la otra realidad: la histórica y la ontológica. Por ello, se hace necesaria una consideración del realismo literario; en este caso, por parecernos un camino poco explorado, y el más adecuado al asunto, abordaremos el tema desde la teoría literaria, aprovechando un trabajo de E. Coseriu (1) cuyas conclusiones proporcionan los elementos suficientes para enfrentarnos al problema que nos ocupa.

Decíamos que la teoría literaria era el camino más adecuado para la resolución del tema porque ésta es en verdad una cuestión filosófica. En efecto, la pregunta ¿qué es el realismo literario? o ¿cabe la posibilidad de que una obra sea realista? es siempre previa al análisis de la obra, y sólo respondiéndola podremos situar los datos obtenidos por la estilística, o cualquier otra disciplina, en el lugar que les corresponde: sólo así podrá interpretarse correctamente el sentido de ese texto. Es más, de la respuesta a esta pregunta -que no puede soslayarse- depende el juicio correcto de la crítica y la aplicación adecuada de las categorías estéticas; de lo contrario, si se piensa que la cuestión es ociosa, se acaba por caer en errores causados por una inadecuada comprensión.

1.2. La relación entre historia y literatura necesita ser abordada introduciendo un tercer elemento: el lenguaje. Y esto porque la literatura es, en cierto modo, lenguaje, y, en otro sentido, supera los límites de lo lingüístico. El lenguaje es aprehensión de lo real, y por ello existe un puente entre lenguaje e historia, pero los contenidos aprehendidos son contenidos de una conciencia individual: las realidades no son de la misma manera en la historia que en la mente del individuo. Por ser la literatura lenguaje, lo dicho se le puede aplicar: los contenidos de las obras literarias son aprehensión de la realidad, pero sólo como contenidos de conciencia.

1.3. Pero la literatura, en otro sentido, está más alejada de la historia que el lenguaje. Y ello porque mientras que éste es sólo aprehensión, la literatura es interpretación de lo real. En efecto, la literatura se da en textos, y estos suponen combinación de palabras; el texto tiene un sentido y si es literario es, en cierto modo, absoluto: la literatura crea su propio mundo, su propio referente, a partir de los datos, eso sí, que le ofrece la realidad. "Desde este punto de vista, Kafka, por ejemplo, no habla en realidad, sobre Gregor Samsa, sino por medio de Gregor Samsa, y sobre algo distinto; a este respecto, también Gregor Samsa es sólo un 'significante'" (Coseriu, Tesis, IV, 2.). El escritor da su visión de la realidad, pero a través de un "mundo" que es creación suya.

1.4. Por ello, en cierta medida, hablar de realismo en literatura es un contrasentido, si no entendemos ese realismo en una dimensión estética: todo, o nada, es realista en literatura, por ser aprehensión (e interpretación) de lo real; lo que hay que determinar es qué tipo de realismo es:

a qué estética obedece y cuál es el sentido último del texto.

1.5. Así entendido, sí puede hablarse de realismo en literatura, pero entonces habrá que poner un adjetivo al término realismo, de manera que quede determinado. En el caso de La Corte de los milagros, habría que decir esperpéntico: Valle habla de hechos reales, pero mediante una estética -de deformación sistemática- y con un sentido último: la tesis de la existencia como dolor permanente, la irrealidad de la noción de tiempo (el eterno retorno), la ausencia de una lógica más allá de lo grotesco. Por eso no se debe confundir la realidad histórica con la literaria: porque la primera no ha sido sistemáticamente deformada, porque la segunda supone una reelaboración.

2. ELEMENTOS REALISTAS EN LA CORTE DE LOS MILAGROS

2.0. Un tipo de realismo literario

2.0.1. Naturalmente, cuando afirmamos un realismo en La Corte de los milagros, nos referimos a un tipo de 'realismo literario': una elaboración de elementos más o menos reales o históricos según una visión del mundo de una conciencia individual, conforme a una técnica literaria y con un sentido que sobrepasa a la realidad pretendidamente referida.

2.0.2. Pues bien, el "realismo" de La Corte de los milagros queda conformado por la aparición de unos personajes históricos: Isabel II, el rey don Francisco, Narváez, González Bravo, Cánovas del Castillo, Julián Romea, Juan Valera, etc.; de unos hechos sucedidos: la concesión en 1868 de la Rosa de Oro de Pío IX a Isabel II, la muerte de Narváez, el problema del bandolerismo, etc.; de noticias de la política de la época: alusiones a los vaivenes de la reina, las conjuras, los inicios del socialismo, etc.; detalles cotidianos y populares de la nación; etc. A estos elementos se une una visión del mundo y una estética deformadora de la realidad que presenta: con ello se da a la obra un particular sentido: lo absurdo y lo grotesco de un mundo y unos personajes: la ausencia de orden en lo real, el eterno retorno y la perpetua y cíclica tragicomedia de España (cfr. 3.1.).

2.1. Los personajes históricos

2.1.1. Alrededor de la reina, formando una unidad grotesca y altisonante, aparecen una serie de personajes que existieron en la vida histórica, aunque con características diferentes a las que les atribuye Valle-Inclán. Más adelante, veremos cómo son sometidos a una deformación sistemática, son los siguientes: Isabel II; D. Francisco, rey consorte; Narváez, denominado el "Espadón de Loja", precisamente por su nacimiento en la localidad granadina; González Bravo; O'Donnell; Prim; el futuro rey Alfonso XII, etc.. Hay alusiones a Pezuela, al que se presenta como candidato de Sor Patrocinio (2); éste es Juan de la Pezuela y Ceballos, Marqués de Pezuela y Conde de Cheste, que ayudó a Narváez a dominar

la revolución progresista de 1848, y, lógicamente, no gozaba de las simpatías de Valle; más adelante, aparece incluido en un gobierno "Relámpago" aconsejado, en la ficción irónica de Valle, por Sor Patrocinio (cfr.: IX, XI), a la muerte de Narváez. En ese mismo gobierno se nombra Capitán General al Marqués de Novaliches, que no puede ser otro que don Manuel Pavía y Lacy, ya que precisamente para él fue creado ese marquesado en 1848; en 1868 tomó el mando de las tropas contra los sublevados, siendo derrotado en la batalla de Alcañiz. El príncipe Luis de Borbón aparece (cfr. I, VI) en la novela, y los celos de Narváez hacia él, al igual que Navia Osorio (cfr. II, XXV), Lorenzo Arrazola (cfr. IX, II) o el Duque de Montpensier. Carlos Marfori, objeto de burlas mediante unas coplas, era sobrino de Narváez, nacido también en Loja, diputado y Gobernador Civil de Madrid en 1856 y, a la muerte de Narváez, Ministro de Ultramar.

2.1.2. Además de estos personajes, históricamente bien localizables, Valle introduce a otros bien conocidos en la época. A lo largo de la obra se habla de un tal "Asmodeo", incluso una de las partes del libro se denomina *Ecos de Asmodeo*, y se le relaciona con el periódico conservador *La Época*. "Asmodeo" es el Príncipe de los demonios, con una tradición de leyendas en el Talmud y en la Biblia (Tob. III y IV) (3); en este caso se trata de un pseudónimo, el de Ramón Navarrete y Landa (1818-1897), encargado de la sección de Sociedad en el diario *La Época* y su primer director. Sus crónicas sobre la alta sociedad eran muy leídas, uno de los atractivos del periódico (4). De éste afirma Luis Araujo que "fue siempre *La Época* el órgano del partido liberal conservador. Cánovas le da doctrina, y antes de la restauración, y aun de la revolución, sigue las inspiraciones del general O'Donnell y de la Unión Liberal. Es primer director del periódico don Ramón Navarrete, pero su función dura sólo un día, el 1 de Abril de 1849. El 2 ya se encarga de dirigir el diario don Diego Coello y Quesada, el cual recibe consejos y direcciones del futuro duque de Tetuán, ya conde de Lucena" (5). De modo que también "Asmodeo" responde a una realidad histórica bien conocida.

2.1.3. Valle hace frecuentes alusiones a personajes religiosos, a los que atribuye manejos políticos: se trata de Sor Patrocinio, Claret y el P. Fulgencio; son coetáneos de Isabel II, aunque hay diferencias de opinión en cuanto a su posible influencia política. De quien más noticias tenemos es de Sor Patrocinio, Claret -después canonizado, fundador de la orden que lleva su nombre- y el P. Fulgencio eran confesores de los monarcas. El nombre civil de la primera es el de María Rafaela Quiroga, más conocida popularmente como la "Monja de las Llagas"; debe este sobrenombre a que le aparecieron unas llagas similares a las de Cristo, aunque no está claro que se debieran a causas sobrenaturales; a ella se atribuyó -por parte de algunos progresistas- la caída de Narváez, y de hecho fue obligada a salir de la Corte; asimismo, también por el ala progresista, se dijo que el llamado "Gobierno Relámpago" fue nombrado por su consejo. Después, con la Revolución, tuvo que salir a Francia, donde fue ayudada por Isabel II (6). Con finalidad probablemente irónica, Valle cita un "Gobierno Relámpago" instado por Sor

Patrocinio en la novela a la muerte de Narváez (cfr IX, XI).

2.1.4. El mundo del teatro queda reflejado en el libro II, XII-XIII: se representa una refundición de El Alcalde de Zalamea, hecha por Adelardo López de Ayala, a beneficio de Julián Romea. El conocido actor hacía el papel de D. Lope de Figueroa y Valero, de Pedro Crespo; el escenario, el Teatro de la Cruz. Después del acontecimiento, en el camerino, Valle nos lo muestra cansado, nostálgico, sin fortuna y enfermo (probablemente de tuberculosis). La cuestión es si es cierto o no lo que se nos dice en la novela. Pues bien, la enfermedad de Romea es un hecho sabido, así como los descansos a los que se refiere Valle, y también apoya el relato la fecha de defunción del actor, 1868: el mismo año en el que don Ramón nos lo presenta casi acabado y echan do sangre por la boca. Por lo que respecta a la representación de esa refundición de Adelardo López de Ayala, al menos el texto sí que existe: Simón Díaz en su Bibliografía de la Literatura Hispánica recoge una refundición de la obra de Calderón (7) realizada por el dramaturgo y publicada en Madrid en 1864: luego pudo representarse cuatro años después por Julián Romea.

El mismo López de Ayala, por otra parte, es ridiculizado repetidas veces en La Corte de los milagros, precisamente por sus grandilocuencia.

2.1.5. En conclusión: por lo visto hasta ahora, parece evidente que muchos de los personajes y de las circunstancias que los envuelven fueron tomados de la realidad: no todo es ficción, por el contrario, esa misma "realidad", deformada -como veremos- por la técnica del esperpento, es la base sobre la que se apoya el sentido -la proclama de la ausencia de un sentido- de la obra.

2.2. Los hechos históricos y políticos

2.2.1. La concesión de la Rosa de Oro a Isabel II por Pío IX en 1868 es un hecho cierto; el galardón estaba destinado sólo a las reinas católicas que se hubiesen distinguido por su ayuda a la fe. Valle aprovecha este acontecimiento para satirizar a la Corona y a la política del momento.

2.2.2. La inestabilidad política que presenta Valle se corresponde con la de ese periodo histórico, y se acentuó -como señala Valle- a la muerte de Narváez en 1868. Los inicios del socialismo -por el que don Ramón manifiesta sus simpatías- la corrupción administrativa, la no diferenciación clara entre los poderes de la Iglesia y del Estado, y el caciquismo son constantes bien conocidas en el siglo XIX.

2.3. La realidad popular y nacional

2.3.0. De un modo un tanto burlesco y simplificador, hay una clara intención de acercarnos los detalles cotidianos de las gentes del país. El andalucismo y sus caracteres específicos: pobreza, bandolerismo, creencias, expresiones,

pasiones, etc.; el mundo tabernario del Madrid nocturno; las fiestas palaciegas; los defectos y retrasos de los trenes; y las críticas de los extranjeros, de los ingleses en particular, tienen cabida en las páginas esperpénticas de don Ramón.

2.4. Las pinceladas de una estética realista-naturalista

2.4.1. El esteticismo de La Corte de los milagros contrasta con detalles desagradables, más propios de un realismo-naturalismo. La plasmación de lo repugnante es un dato que pide la inclusión de esta obra en un marco más amplio que el de "novela de evasión", clasificación dada por algún crítico. Entre estos detalles, cabe destacar la persistencia en el olor pestilente que despiden el cuerpo corrompido de la difunta; los siete días que está al sol antes de ser enterrada, penetrando todo el ambiente con el hedor; hasta que no queda más solución que arrojarla al agua, sin darle sepultura.

2.4.2. Al mismo tiempo, la visita que hacen la Marquesa Carolina y la criada al barrio pobre donde vive la viuda del guardia asesinado, vestidas de "damas de San Vicente", tiene mucho en común con el realismo galdosiano:

La Marquesa tocó el hombro de su antigua criada y, discretamente, le deslizó algunas monedas para que se las entregase a la portera. La vieja miró con un gesto ambiguo de codicia y recelo:

- ¿Para mí u para la Macaria?

La Marquesa murmuró con un gesto lacio:

- Para usted.

La vieja se agarró a una oreja del crío:

- ¡Muchísimas gracias! Da las gracias, Celino. ¡Límpiate las narices y besa las manos de estas señoras! (II,XX).

Las características de este pasaje similares a otros de Galdós son las siguientes: 1) la simplificación del tema de la miseria; 2) el intento de imitar el hablar vulgar de los pobres; 3) la plasmación de las pasiones (codicia, en este caso); 4) el realismo de lo desagradable (las narices sucias del niño).

De modo que, además de la estética del esperpento, hay pinceladas en La Corte de los milagros que son recuerdo de otras estéticas realistas.

3. LA DEFORMACIÓN ESTÉTICA DE LA REALIDAD

3.1. La Comprensión de la existencia de Valle-Inclán en "La Corte de los milagros"

3.1.0. Como vimos anteriormente (cfr. 1.1.), hablar

de realismo en literatura es en cierto modo un contrasentido, ya que toda captación de lo real, dada en la literatura, es de algún modo absoluta y crea su propio referente: una obra tiene un sentido que tiene su correspondencia en el texto mismo y en la mente del escritor. Por lo tanto, estos elementos "reales" que encontramos en La Corte son, por así decir, "significantes" de un significado superior: para lograr ese sentido, esos elementos reales han sido elaborados (sermocinatio) por el escritor y sometidos a una estética, la del esperpento, sistemáticamente deformadora.

3.1.1. El factor desencadenante y organizador del sentido de los textos es la visión del mundo del escritor, que, de una manera o de otra, está presente en las obras literarias. La cuestión fundamental que hay que plantearse e intentar resolver es cuál es esa visión del mundo, tal y como aparece reflejada en el texto, y el sentido último de la obra a la luz, precisamente, de esa comprensión de la existencia.

3.1.2. J. Franco, en "The concept of time in El Kuedo Ibérico" (8), nos da la clave para la interpretación de la obra que nos ocupa. Explica este estudioso que La Corte tiene una estructura circular, reflejo de una concepción circular del tiempo (el eterno retorno), de forma que habría un centro, el libro V: La soguilla de Caronte, y un círculo formado por los restantes capítulos, relacionados entre sí dos a dos: 1 y 9; 2 y 8; 3 y 7; y 4 y 6. Con este artificio, y con opiniones e ideas oportunamente introducidas por Valle, se consigue dar esta visión: la ruptura de la unidad del mundo.

Al leer su esperpento, tenemos la impresión de estar ante cuadros impresionistas; ante brochazos caricaturescos y personajes amuecados que se van moviendo, siempre de una manera grotesca, en escenas que son sucesivas y distintas, pero que vuelven a un mismo punto y se repiten en una identidad de sentido. Es necesario ir a La lámpara maravillosa—como J. Franco— para percatarse de que esto obedece a una intención bien precisa:

La unidad del mundo se quiebra en los ojos, como la unidad de la luz en el prisma triangular del cristal. Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición de tiempo (9).

Esto mismo es lo que se observa en La Corte de los milagros: 1) se quiebra ante nosotros la visión del mundo; 2) hay una contemplación emotiva—deformadora— de sucesos y personajes; 3) la contemplación se realiza sobre imágenes—de ahí su apariencia pictórica; 4) desde pasajes diversos, pero una misma realidad; 5) para que alumbre en la memoria ideal, de modo que, eliminadas las variables de espacio y tiempo, permanezca una imagen ideal que se universalice y convierta en categoría.

3.1.3. Volvamos a la concepción circular de la novela y a su sentido último. Los nueve libros se organizan de la

siguiente manera: el centro es el V. La soguilla de Caronte, en él se significa la destrucción: se rompe el puente, el olor a muerte lo invade todo, hay augurios de destrucción en el ambiente de la novela y para la situación nacional; el IV y el VI versan sobre la corrupción en Andalucía y se da a conocer al molinero, en el VI la corrupción se presenta generalizada en toda España y el molinero muerto; el III y el VII describen un viaje en tren, con amenazas de violencia; el II y el VIII se abren y cierran en el salón de la Marquesa Carolina, en uno la aristocracia se entretiene con sus juegos, en el otro se contempla su "mal endémico"; el I y el IX, La Rosa de Oro y Jornada Regia, se centran en la vida pública y privada de la reina y en el luto anunciado por González Bravo. Estas nueve partes han de interpretarse en función del centro, La soguilla de Caronte, que simboliza la destrucción, según la fórmula de La lámpara maravillosa: "el centro es la razón de la esfera, y la esfera la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro" (617). Así acontece en La Corte: las otras partes no hacen sino desarrollar la idea de destrucción definida en la V. Hay una interrelación y un mutuo remitir entre el centro y los otros libros, idea también anunciada en La lámpara: "el arco del círculo basta para deducir el centro, y deducido el centro el círculo está cerrado" (620): esto es, por el conjunto de lo narrado puede verse cuál es el núcleo, y a partir de él reinterpretar toda la obra.

Este movimiento circular lleva siempre hacia el dolor: es el llamado "círculo de Satanás", que domina la existencia de los personajes; y así queda manifiesto, de una manera objetiva, en las palabras de la Marquesa Carolina:

La Marquesa volvió a su enajenado silencio, abismándose en la aridez de una contemplación interior: Miraba ceñuda el pasado y sólo descubría la continuidad de un dolor largo y mezquino. Este afán marchito, desilusionado, era la vida, pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no valía más que el resorte de alambre que un muñeco escondía en el buche de serrín (II, XVII).

En esta cita se contienen una serie de ideas que conviene destacar: 1) el presente y el pasado coinciden, precisamente en la continuidad de un mismo dolor; 2) la vida no es más que la prolongación del dolor, consideración que ya estaba presente en Schopenhauer, para quien la esencia de la vida era el sufrimiento; 3) la existencia se articula como el resorte de alambre de un muñeco: la reducción a lo mecánico es uno de los procedimientos de Valle para lograr el absurdo: la existencia, pues, es un prolongado absurdo.

3.1.4. El sentido último de la novela, la existencia como absurdo, se transmite reelaborando, en este caso, unos elementos "reales" y deformándolos sistemáticamente mediante la técnica del esperpento: hechos y personajes van a cobrar un aspecto grotesco, y esta peculiar formulación grotesca se realiza de varios modos.

3.2. El esperpento como técnica. Lo grotesco

3.2.1. La deformación sistemática de la realidad está dirigida en Valle hacia lo grotesco, con un fin satírico que socaba la dignidad aparente de sus personajes (política, literaria o humana). ¿Cuáles son las técnicas de lo grotesco? José Luis Valera (10) resume del famoso libro de Kayser, Das Groteske, los elementos que lo constituyen, y aplica los resultados a las obras de Valle, son los siguientes: 1) lo monstruoso; 2) animales reales o fantásticos con aspecto repugnante o atemorizador; 3) objetos y personas que de algún modo participan de lo mecánico y lo orgánico; 4) lo macabro.

3.2.2. Estos elementos, propios de lo grotesco, son los que usa Valle para configurar su sinsentido. Los personajes reales son deformados: se convierten en monigotes, en animales, en monstruos, y lo cómico y lo trágico se combinan en una unidad. El esperpento no es sino una sistemática construcción de un mundo grotesco, lo grotesco elevado a categoría simbólica.

3.3. Lo grotesco en los personajes

3.3.1. La reina Isabel queda situada entre el plebeyismo y la deshumanización. Esta caracterización es constante en las páginas de La Corte, veamos algunos ejemplos: la Reina Nuestra Señora, chungona y jamona, regia y plebeya, enderezaba con su abanico el borrego de toisón que llevaba al cuello el adusto Duque de Valencia, Presidente del Real Consejo (I, VI). El lenguaje está perfectamente escogido: lo grandilocuente se mezcla con lo vulgar, como la reina: 'chungona y jamona, regia y plebeya'. Y lo mismo repetidas veces: la Reina se abanicaba con aquel garbo y simpatía de comadre chalapona (I, IV); Isabel II abultaba con una sonrisa de pícaras mieles el bello borbónico heredado del difunto Rey Narizotas (Ib.), con una alusión caricaturesca a Fernando VII. Tampoco faltan otros elementos de lo grotesco, como la mecanización, siempre al lado de lo vulgarizante: la Majestad de Isabel, benévola y zumbona hacia el ademán de espantarse un tábano (Ib.), donde se intenta asimilar al gesto de alejarse un tábano el que se hace para cambiar de conversación; o se transforma su andar en el de una oca o de un muñeco mecánico, pero siempre achulapado: la Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines, pasó del camarín a la vecina soleta (I, V).

Pero, además del aparecer externo de la reina, Valle penetra en las intimidades de su vida privada, mezclando lo irónico y lo cruel: la Reina Nuestra Señora hubo de pasar a su camarín para aflojarse el talle (I, IV), donde, después de una jornada regia, se desciende a los detalles más caseros. Estos contrastes entre lo elevado y lo vulgar son continuamente buscados, y son más crueles en el ámbito privado de la soberana: la Reina Nuestra Señora extasiaba el claro azul de sus pupilas sobre la pedrería de sus manos, y un suspiro feliz deleitaba sus gruesas mantecas. Salíó del éxtasis para mojar los labios en la copa de marrasquino, y,

melificada totalmente con la golosina, paró los ojos sobre la vieja azafata (Ib.): los éxtasis se reducen a lo corpóreo, la belleza ideal a deleites de gruesas mantecas. Esta deformación radical de la realidad se extiende a todos los personajes de la novela.

3.3.2. El rey don Francisco es para Valle un pelele ridículo, un monigote con voz flautada: el Rey Don Francisco, como a impulso de un resorte, sacó del buche los enojados tipos de su voz (I, VI): en este pasaje se da la mecanización (resorte) y la animalización (buche): se le reduce a un muñeco exaltado; la animalización y la cosificación se combinan y repiten: el Rey Don Francisco hacia chifles de faldero al flanco opulento de la Reina (...). El Rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana (Ib.). La significación política y humana del monarca es totalmente negativa, es una marioneta que cumple una función ornamental y que es objeto de burlas: en la Cámara Real, vasta, cuadrada, solemne, su voz repetía una mengua jocosa, de fanteche que sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja (IX, XIII).

3.3.3. Narváez -el Espadón de Loja, y esto ya es una caracterización grotesca- no sale mejor parado. Se repiten los procedimientos de siempre: el General Narváez, abriendo el flamenco compás de las zancas, desaparecía como un fantasma entre el fatuo susurro de las camarillas (I, IX): las piernas son un compás (mecanización) y son flamencas (animalización), y desaparece como un fantasma (lo monstruoso atemorizador). La imagen suya es la de un personaje adusto, serio: un monigote dominante y articulado: el Espadón, puesto en medio, abría las zancas y miraba de través, bajando una ceja a las personas reales (I, VI). En él se encarna el esmerpento tragicómico de la política de España: lo africano: era un viejo craso y cetrino, con ojos duros de fanático africano: Ceceaba (I, IX): para Valle, España es Africa, con todo lo que eso conlleva de fanatismo. En él se encarna lo castizo: el achulapamiento del carácter español, pese a lo alta que deba ser su categoría: sus acciones son bravatas de jácara; y lo macabro, la mezcla de risa y de muerte, el procedimiento de lo grotesco para la desfiguración de su figura: así, de un aire, acabó sus empresas políticas y sus bravatas de jácara, el Excelentísimo Señor Don Ramón María Narváez. ¡Guadarrama de azules lejos, frios y claros como el alma de los criminales insignes, por tu culpa lloran los azules ojos de la Reina de España! ¡tus colados filos segaron la flor de la canela para entregarla a pasto de gusanos! (IX, I). Llamar jácara a Narváez es más que una reducción a lo plebeyo, es un símbolo: es el carácter de lo español, que permanece perennemente incluso en los gobernantes. Presentar la muerte de una manera risible es el recurso a lo macabro, que se vuelve a repetir cuando describe el entierro del general: un acto fúnebre, solemne, pasando por calles con verduleras, tabernuchas y casas de trato (cfr. IX, XIV).

3.3.4. No escapa a las burlas de don Ramón ni el futuro Alfonso XII, entonces niño: su Alteza Real el Príncipe de Asturias, vestido con marcial uniforme y luciendo divisas de cabo, hizo besamanos el primero: Era un niño pálido, con las orejas muy separadas: El enclenque desparpajo de la figura, la tristeza de la mirada, llena de prematuras curiosi-

dades, promovían, con aquel disfraz de charrasco y el pantalón colorado, un recóndito dejo de cruel mojiganga (I, VIII). La grotesquización de su figura parece clara: 1) amuecamiento, por su "disfraz de charrasco y el pantalón colorado"; 2) lo monstruoso: la desproporción entre su indumentaria y distinción y lo que es: un niño pálido; también por sus "orejas muy separadas"; y el contraste entre el aparentar y lo que provoca su figura: "un recóndito dejo de cruel mojiganga". La descripción se convierte en definición. ¿Quién le iba a decir a don Ramón que el bisnieto de este personaje le iba a nombrar, en la persona de un descendiente, nada menos que Marqués de Bradomín!

3.3.5. Adelardo López de Ayala es objeto de constantes burlas en las páginas de La Corte de los milagros; la animalización es el recurso fundamental, con énfasis en lo mecánico: López de Ayala, el figurón cabezudo y basto de remos, autor de comedias lloronas que celebraba por obras maestras un público sensiblero y sin caletre, saludaba con pomposa redundancia a las damas del estrado; tenía el alarde barroco del gallo polainero (II, VI); la desfiguración es casi absoluta: 1) lo monstruoso: 'figurón cabezudo y basto de remos'; 2) la animalización: 'gallo polainero'; 3) lo mecánico: el saludo redundante. El contraste entre su desangelada figura y su pomposidad, entre la valoración de sus comedias -según Valle- y el juicio del público, no hacen sino destacar su carácter "monstruoso".

3.4. Detalles de lo grotesco

3.4.0. La deformación esperpéntica es sistemática, y no sólo alcanza a los personajes elevados, afecta a toda la realidad representada en la obra. En este apartado veremos cómo la deshumanización es casi obsesiva, unos cuantos ejemplos bastarán.

3.4.1. Después del asesinato del guardia por los jóvenes aristócratas -tirado por la ventana, acto de por sí grotesco-, el Marqués tiene unas palabras con su hijo:

El Marqués se presentó en el cuarto de su hijo, un poco friolero, zapatillas bordadas, gorro y bata de Rey Mago: se dramatizó en la puerta con respingo de fanteoche. ¡Acabas de echar un borrón sobre tu sangre! ¡Incomprensible! ¡Sin explicación! (II, XVI).

La escena es grotesca: 1) por la desproporción entre el dramatismo del padre y la despreocupación del hijo (sigue durmiendo); 2) la muecización: es un 'Rey Mago' y un 'fanteoche'; 3) lo mecánico de sus movimientos.

3.4.2. El perro del ciego pasa a ser un león de consola:

¡Una pinturera trasquila convertía en león de consola al petulante "Merengue"! (VIII, XV).

3.4.3. El ojo de Valle-Inclán, alejándose de la reali-

dad que describe, viéndolo todo desde arriba, concibe el salón de la Marquesa Carolina como una jaula de grillos:

El isabelino salón, con las luces multiplicándose en los espejos, por gracia del garrullero hablar se convertía en una jaula, cromática de grillos y destellos (...) La Marquesa Carolina, graciosamente consternada, se recogió en su nido de cojines (II, VII).

3.4.4. La familia real tenía un resplandor de códice miniano (I, III).

3.4.5. Chilló una tarasca, tapándose las orejas (I, VII).

3.4.6. Replicó el inglés, con grotesca articulación de loro (III, III).

3.4.7. Tito el Baldado retorció el pabito del busto en la palmatoria de tuertas canillejas, peregrinante por el campillo, sobre las bases del rucio (VI, V).

Este texto, de difícil interpretación, es un logrado ejemplo de cosificación; se trata de una doble metáfora del estilo A de B: un pabito es una vela o una mecha retorcida, la palmatoria el soporte de la vela, las canillejas los huesos del áncra; por lo tanto: así como la palmatoria es el soporte de la vela, así las canillejas lo son de su cuerpo (tambaleante sobre el rucio): el busto es el pabito y las canillejas la palmatoria.

3.5. Visión esperpéntica de las clases sociales

3.5.1. Dentro de lo que es la deformación generalizada, puede comprobarse que lo grotesco alcanza no sólo a las personas particulares, sino también a los grupos sociales y al acontecer políticode la España de Isabel II. Los más duramente atacados son los aristócratas: son egoístas, vividores, hipócritas, oportunistas, maniobreros, vacíos, etc. Especialmente las mujeres; después del asesinato del guardia la Marquesa Carolina y Feliche se reúnen para contarse mutuamente sus penalidades, allí empiezan los clásicos gimoteos, pero Valle observa lo siguiente:

La Marquesa, con resabio de añeja coquetería -sólo lloraba en las entrevistas galantes-, recogíase las lágrimas al borde del párpado, para que no corriesen abriendo surco en el dulce carmín. Feliche gemía con la voz impostada en un sollozo (II, XVIII).

Resulta grotesca la escena por la doble hipocresía: ambas lloran, pero la Marquesa se recoge las lágrimas para que no corran el preciado (dulce) carmín. Y Feliche imposita la voz. En otro momento, unas mujeres están charlando en el salón; de ellas afirma el autor que añadían a sus palabras una risa o gorgorito que confería a sus dichos una gracia de la que carecían:

Hablaban de modas, de amoríos, de un tenor italiano: Se abanicaban y reían sin causa: Sonaban confundidas las voces, como en una selva trópica el grito de las monas (...). Todas aquellas señoras intrigaban: Para ellas la política era el botín de las bandas de las grandes cruces de los títulos de Castilla (II, III).

Son frívolas, huecas, escandalosas e intrigantes. Con la intriga peligrosa de la insensatez. Esperpénticamente, un coro de monas. Las hay que han ascendido socialmente, pero que no pueden disimular su origen bajo, incluso están satisfechas de sus maneras y habla populares:

Dolorcitas Chamorro jamás repudiaba su estirpe aguada de la fuente de Pontejos: Era, por gracia de sus doblones, Condesa-Duquesa de Villanueva del Condestable: Había feriado en lote las deudas, los pergaminos y los alifafes de un linajudo vejestorio: ¡Aquel Don Pedro de Borja y Azlos, Carvajal y Pacheco, descendiente por la mano izquierda de reyes aragoneses y valencianos tirados! (II, V).

3.5.2. Los hombres no son mucho mejores: vividores y aprovechados: el de Torre-Mellada, un viejo perdulario; el joven Barón de Bonifaz, un "perdis" y un "pollastrón"; Gonzalón Torre-Mellada pega a su criado Toñete para sacarle los cuartos; el Marqués de Redín tiene relaciones con la Marquesa Carolina y es un personaje de pensamiento retorcido y nietzscheano, su hijo de siete años intenta suicidarse; el rey, un pelele, patrón de conjuras; Narváez, un dictador hosco e intransigente.

3.5.3. Los personajes barriobajeros no salen mejor librados; son el contrapunto de los anteriores: les confiere notas doctorales y aristocráticas, pero son extravagantes y ridículos. Todo es sistemáticamente deformado. En el Café Suizo hay tertulias en que se entremezclan los nobles y los plebeyos: Toñete Bringas, Perico el Maño, el Coronel Zárate, Manolo Ganderías, el Barón de Bonifaz, Paco Cambrano, el Cura Regalado, don Joselito, el Pollo de los Brillantes y el Rey de Navarra (un borracho que se hace denominar así, y a quien el Cura Regalado, cuando está bebido, llama "Cesar Imperator"): son borrachos, alcahuetes y aduladores. De ellos dice Valle: era aquel uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española, y lo fue muchos años (II, X). La caracterización más positiva, pese a que sea tanto o más grotesca que las anteriores, la recibe el ciego Felipito, con sus coplas contra la autoridad; por su escuela pasó alguno que después llegó a Ministro, aunque de los menos aventajados, hace notar con manifiesta ironía.

3.5.4. Los bandoleros completan la serie. Hay rasgos realistas: son arbitrarios, desgarrados, impulsivos, ambiciosos e incultos. Tío Juanes es quien manda entre ellos. Pero tampoco son el contrapunto realista, también son grotescos: no saben controlar su ambición y ello les pierde, son descritos con taras físicas y morales, son volubles; el Tío Juanes, su patrón, no tiene escrúpulo en compaginar una vida de crímenes con una vida de devociones: el Cristo de Medinilla.

ca, Nuestra Señora de la Serrana, San Pedro de Matejón. San Dámaso de Ceruel, etc. (cfr. V, XI). En realidad no es tan distinto de Isabel II: entra dentro de La Corte de los milagros, de la contradicción grotesca entre la vida y la doctrina.

3.5.5. No falta la introducción de personajes ficticios en diálogo con los reales: el Marqués de Bradomin, cínico y anticlerical, hace su papel de dandy y de Don Juan en las esperpénticas páginas de la obra (cfr. II, V; V, XVI; passim).

3.6. La política

3.6.1. En medio de este desarreglo colectivo hay que situar la crítica política: las veleidades de Isabel II, los despropósitos del caciquismo, la corrupción electoral, el anticlericalismo, anuncios del socialismo, el africanismo y plebeyismo nacional.

3.6.2. El ataque más violento lo recibe quien, a juicio de Valle, es la mayor causante de la mala situación:

La Reina, libre de miedos, candorosa y desmemoriada, podía volver a los descarríos de antaño y firmar paces con las facciones liberales que, emigradas, conspiraban en Francia (I, I).

La falta de sentido de quien más debiera tenerlo, el principal motivo de sus ironías:

Era pimpante, donosa y feliz de malicias en la vana charla de la etiqueta: Entonces advertíase reina. ¡Hada de alcázares! Pero en las asperezas del gobernar político se le desvanecía la atención, dolorosamente incomprensiva (I, IX).

3.6.3. Los personajes de baja extracción social se relacionan con el socialismo: tanto un cochero, que brinda en honor de la república (cfr. II, XX), como un bandolero, resabiado por el poder de los ricos: en éste 'último caso Valle pone en boca del fugitivo los argumentos programáticos de la injusticia social:

Un mundo bien gobernado no permitiría herencias. Allí todos a ganarse la vida, cada cual en su industria. ¡Ya subirían los más despiertos! Desde que se acabase la herencia, se acababan las injusticias del mundo. Y como el dinero agencia el gobernar, los ricos que truenan en lo alto todo lo amañan mirando su provecho, y hacen de la ley un cuchillo contra nosotros y una ciudadela para su defensa. ¡Si a los ricos no les alcanza nunca el escarmiento, por fuerza tienen que ser más delincuentes que nosotros! ¡Con la salvaguardia de su riqueza se arriesgan adonde nosotros no podemos! (IV, VIII).

3.6.4. En el fondo, lo que resuena en todas las pági-

nas y en todos los detalles de esperpentización es la visión grotesca de la realidad española: somos África y somos jácáros, plebeyos risueños y desmedidos: las bromas que terminan con la vida del guardia hacen decir a López de Ayala que así se han divertido todos los españoles en algún momento, a lo cual responde la Marquesa: ¡Es Africal, y Adelardo: ¡Herencia Africana! (II, XXI). Este carácter es, a juicio de Valle, inmutable, y se demuestra en el transcurrir de la historia:

El teatro clásico nos ha dado el espejismo del honor de capa y espada: Intentaba combatir la tradición picaresca y la ha contaminado de bravuconería. Las espadas se acortaron hasta hacerse cachicuernas, y la culterana décima se nacionalizó con el guitarrón del jácáro. ¡Los pueblos nunca pierden su carácter! (II, XXI).

De ahí la constante plebeyización: nadie puede disimular lo que constituye su esencia, se trate de Isabel, Narváez o González Bravo:

¡Olé! Don Luis González Bravo, terciada la capa, temple el guitarrillo, cantando las boleras antiguas, de la salvación de España. ¡Olé! ¡Olé! (IX, IV).

4. SENTIDO DE LA CORTE DE LOS MILAGROS

4.1. El análisis de los puntos anteriores quedaría incompleto si no precisáramos el sentido de la obra, esto es: su mensaje, su significación como texto. La visión cíclica de la realidad novelada, la animalización y demás detalles grotescos, los datos reales, etc., no son más que significantes de una unidad de contenido que es precisamente la que hay que determinar. Valle no habla de Torre-Mellada, Isabel o el esperpento, Valle habla por medio de estos recursos que su genio configura. La Corte de los milagros es un modo de hablar sobre la España de Isabel II, o, mejor, sobre la realidad, con independencia de un tiempo y un espacio; para ello escoge una serie de recursos, que ya hemos señalado. Ese sentido es un juicio sobre la existencia: el eterno retorno de un vivir que es dolor y desamor; la irrealidad del tiempo y del espacio y la presencia omnimoda y omnipresente del sufrimiento. Es una huella en Valle del pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer. Pero ese sufrimiento no tiene razón de ser, y resulta absurdo.

4.2. España es una realidad grotesca, y no puede ser menos, porque el vivir es absurdo o por lo menos grotesco. Así lo sienten los personajes de la novela, nos lo dice a través de Carolina:

La Marquesa volvió a su enajenado silencio, abismándose en la aridez de una contemplación interior: Miraba ceñuda el pasado y sólo descubría la continuidad de un dolor largo y mezquino. Ese afán marchito, desilusionado, era la vida, pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no

valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín (II, XVII).

De la anterior cita puede extraerse lo siguiente: 1) al mirar el pasado sólo se descubre el dolor, y éste de una manera continuada, de manera que no hay gradaciones de tiempo: sólo existe un eterno sucederse de dolor, que pasa "a través de todos los instantes"; 2) eso era la vida: el dolor es la esencia de la existencia, idea que estaba en Schopenhauer; 3) ese sucederse, la vida, se articula de un modo arbitrario; 4) el valor de la existencia no valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche: muy poco, por tanto, ya que mecanización y animalización son dos procedimientos de lo grotesco.

4.3. Este caos y sinsentido generalizado se acentúa al cierre de la obra, como mensaje último y global: es la escena final del entierro de Narváez. En ella hay un contraste entre la España oficial y la real; entre la magnificencia de retóricas y pompas y el paso por calles verduleras con tabernas y casas de trato; entre el deseo del general de morir en Loja y la despedida bullanguera que le rinde Madrid; la seriedad del acto y la ridiculez, por su exagerada rimbombancia, de las figuras; la oficialidad del acto y el desafío de quien se pone el gorro de miliciano; el rey consorte, presidiendo el duelo, y siendo al mismo tiempo quien patrocina las conjuras (cfr. IX, XIV).

NOTAS

1. E. Coseriu, "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'" en El hombre y su lenguaje, Madrid, Gredos, 1977, 201-207.
2. Cfr. Valle-Inclán, La Corte de los milagros, Barcelona, Sopena, 1940, II, XXIV. Citaremos por esta edición.
3. Cfr. F. Vigouroux, Dictionnaire de la Bible, Paris, Letouzey et Ané, 1895, s.v. Asmodée.
4. Cfr. L. Araujo-Costa, Biografía de "La Época", Madrid, Libros y Revistas, 1946, 107-112; M. Osorio Bernard, Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del s. XIX, Madrid, J. Palacios, 1903, s.v. Navarrete.
5. L. Araujo-Costa, Biografía, 74.
6. Cfr. L. Cordavias, La monja de las llagas. Vida de Sor Patrocinio, Guadalajara, A. Concha, 1917; B. Jarnés, Sor Patrocinio, Madrid, Espasa, 1936.
7. J. Simón Díaz, ELH, VII, 1147.
8. Cfr. J. Franco, "The concept of time in El Ruedo Ibérico", BHS 39 (1962), 177-87.
9. Valle, La lámpara maravillosa, en Obras Completas, Madrid 1954, 605.
10. Cfr. J.L. Valera, "El mundo de lo grotesco en Valle-Inclán", CEG 22 (1967), 36-65.